Storia dell'arte 135
2013
nuova serie
n. 35

CAM Editrice

THIS MAGAZINE IS INDEXED IN

BHA
Bibliography of the History of Art
A bibliographic service of the Getty Research Institut and the
Institut de l'Information Scientifique et Technique of the Centre National de la Recherche Scientifique

AND IN

ARTbibliographies Modern
A bibliographic service of Cambridge Scientific Abstracts

135 2013

Maggio - Agosto

Rivista quadrimestrale
Classe A (A.N.V.U.R.)
Aut. Tribunale di Roma n. 535/01 del 7/12/2001

Vicedirettore: Alessandro Zuccari
Coordinatore: Augusta Monferini
Redazione: Fabio Benzi, Lorenzo Canova, Anna Cavallaro, Stefano Colonna, Helen Langdon, Stefania Macioce, Massimo Moretti, Sebastian Schütze, Francesco Solinas, Victor Stoichita, Stefano Valeri, Caterina Volpi
Referees: Elizabeth Cropper, Dean Center Advanced Study, Washington, National Gallery of Art; Gail Feigenbaum, Associate Director, Los Angeles, The Getty Research Institute; Annick Lemoine, Université de Rennes II, Académie de France à Rome, Villa Medici; Xavier F. Salomon, Curator of Southern Baroque in the Department of European Paintings, New York, The Metropolitan Museum of Art

Edita da: CAM EDITRICE S.r.l.,
Via Capodiferro, 4 - 00186 Roma Tel. e Fax: +39 06 683.008.89
www.storiadellarterivista.it E-mail: info@cameditrice.com

Direttore Responsabile: Maurizio Calvesi
Segreteria di Redazione: Jacopo Curzietti, Camilla Fiore, Arianna Mercanti
Amministrazione e Ufficio Abbonamenti: Giulio Sangiorgio

Abbonamento 2013: (spese postali incluse)
Italia € 124,00; Europa e Bacino Mediterraneo € 154,00; Paesi Extraeuropei € 193,00
Fascicolo in corso € 38,00 (spese postali escluse)
Sono disponibili in pdf i singoli articoli dal n. 100 al numero in corso (€ 5,00 da ordinare sul sito web)
Versamenti dall'Italia: C/c postale n° 35166438 intestato a: CAM EDITRICE S.r.l., Via Capodiferro, 4 - 00186 Roma o bonifico bancario intestato a CAM Editrice S.r.l. IBAN: IT 77 J076 0103 2000 0003 5166 438
Versamenti dall'estero: bonifico bancario intestato a CAM Editrice S.r.l. IBAN: IT 77 J076 0103 2000 0003 5166 438 BIC (Swift): BPPIITRRXXX
L'abbonamento comprende tre fascicoli e può decorrere da qualsiasi numero. Ogni cambiamento di indirizzo dovrà essere segnalato all'amministrazione della rivista, comunicando anche il vecchio indirizzo.

Progetto Grafico: Antonella Mattei
Stampa: Arti Grafiche La Moderna - Roma
[finito di stampare nel mese di Agosto 2013]

Storia dell'arte

fondata da Giulio Carlo Argan

diretta da Maurizio Calvesi

Indice

Italo Tomassoni	Editoriale. L'accumulo compulsivo del Post-moderno. Riflessioni sulla Biennale di Venezia 2013	5
Giulia Daniele	Un dipinto di Luca Longhi a Castel Sant'Angelo. Ritratto di Giulia Farnese?	9
Massimo Moretti	Una copia dell'*Angelo Raffaele e Tobia* di Tiziano attribuita al Padovanino nella guardaroba di Francesco Maria II della Rovere	18
Rita Randolfi	Dai Lante a Mahon: il *San Giovanni Battista in un paesaggio* di Annibale Carracci	32
Yuri Primarosa	La «buona stima» di Giovanni Baglione. Un carteggio e altri documenti sulla Cappella Borghese in S. Maria Maggiore e sulla Tribuna di Poggio Mirteto	40
Gianni Papi	Gli anni oscuri di Bartolomeo Cavarozzi	77
Loredana Lorizzo	Un fregio «con quantità de putti» di Giacinto Gimignani per il Palazzo Pamphilj alla Fontana di Trevi	89
Francesco Leone	Un inedito di Antonio Canova: la *Maddalena giacente*. Il modelletto di un marmo disperso	100
Maurizio Calvesi	L'opera testamento di Marcel Duchamp	116
Ada De Pirro	*Il vocabolario* di Gastone Novelli. Una nuova lettura	124
Recensioni a cura di	M.C. Cola, M. Nicolaci	147

FIG. 1 Luca Longhi, *Giovane donna con unicorno*, ca. 1550. Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo

Un dipinto di Luca Longhi a Castel Sant'Angelo Ritratto di Giulia Farnese?*

Giulia Daniele

Nella sala di Amore e Psiche del Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo è custodita, entro una cornice secentesca intagliata in noce ed oro, una *Giovane donna con unicorno* (Fig. 1) attribuita tradizionalmente al pittore ravennate Luca Longhi (1507-1580). Il dipinto[1] ritrae una fanciulla che, seduta sullo sfondo di un paesaggio montuoso, lo sguardo rivolto allo spettatore, addita con la mano destra un unicorno che giace al suo fianco. L'immagine è la trascrizione di due disegni di Leonardo da Vinci conservati rispettivamente al British Museum di Londra (quello considerato cronologicamente precedente, Fig. 2) e il secondo all'Ashmolean Museum di Oxford (Fig. 3). I due schizzi furono accostati da A. E. Popham[2] ad un'incisione di analogo soggetto firmata da Agostino Veneziano (Fig. 4), oggi anch'essa al British Museum e ad un anonimo dipinto di tema simile, proveniente dalla smembrata collezione Lanckoronski di Vienna,[3] riferimento già proposto da W. Suida.[4] La riquadratura dei due disegni, probabile accenno alla presenza di una cornice, e la somiglianza fra questi ultimi e l'incisione di Agostino Veneziano, sono elementi utilizzati da Popham per ricondurre la loro origine alla preparazione di un'opera o non realizzata o comunque perduta del maestro vinciano.[5] L'incisione di Agostino Veneziano risulta, tuttavia, catalogata nell'*Illustrated Bartsch* come derivata da Raffaello e accostata ad un'ulteriore e più sommaria versione anonima.[6]

La posa della donna nei bozzetti inglesi, così come nell'incisione e nella tavola di Castel Sant'Angelo, con l'indice puntato verso l'animale, risulta essere un vero e proprio *unicum* iconografico. Eppure le rare pubblicazioni che si sono finora occupate del quadro romano[7] non hanno mai fatto alcuna menzione dei disegni leonardiani e l'accenno ad uno di essi è comparso soltanto in una scheda di A. Ghidoli Tomei inserita in un opuscolo informativo del 1979,[8] che si limita a riportare i sintetici contenuti della scheda catalografica dedicata all'opera, redatta dalla stessa Ghidoli nel 1975 e conservata nello schedario del Museo.[9]

La storia del dipinto

La tavola è entrata nelle collezioni di Castel Sant'Angelo a seguito di un'importante donazione effettuata nel 1916 dal facoltoso erudito Mario Menotti, figlio del cavaliere Carlo Menotti[10] ed erede, alla morte di quest'ultimo, dell'immenso patrimonio paterno. L'intento del benefattore era quello di permettere la ricostruzione storica permanente, negli spazi interni della Mole adrianea, degli appartamenti papali farnesiani che già si era tentato

* Un sentito ringraziamento ad Anna Cavallaro, relatrice della mia tesi di Laurea Magistrale dedicata a Luca Longhi, per la paziente assistenza e l'interesse con cui ha seguito la stesura del presente contributo. Desidero inoltre esprimere la mia gratitudine a Stefano Marconi, correlatore della tesi, a Francesca Ritucci, per l'aiuto prestatomi nel reperimento del *dossier* documentario sul dipinto conservato nello schedario di Castel Sant'Angelo, ed in generale a tutto il personale del Museo per la disponibilità e la gentilezza sempre mostrate nei miei confronti.

FIG. 2 Leonardo da Vinci, *Studi per dama con unicorno*, ca. 1475-80. Penna, inchiostro marrone e matita su carta bianca, mm 280 x 197. London, British Museum, Inv. AN43879001 (*verso*) © Trustees of the British Museum

Fig. 3 L. da Vinci, *Dama con unicorno*, ca. 1480. Penna e inchiostro marrone su carta bianca, mm 95 x 75. Oxford, Ashmolean Museum, Inv. WA1855.83.1

Fig. 4 Agostino Veneziano, *Allegoria di Castità*, 1516. Incisione al bulino, mm 164 x 111. London, British Museum, Inv. AN52986001 © Trustees of the British Museum

di riprodurre in occasione di una mostra retrospettiva promossa nel 1911 dal generale Mariano Borgatti, che poco più di un decennio dopo sarebbe diventato il primo direttore del neo-istituito Museo Nazionale (1925). Lo stesso Mario Menotti, analizzando il dipinto nel monumentale lavoro monografico sui Borgia e pur ignorando l'esistenza dei disegni inglesi, già ravvisava in esso una forte componente leonardesca, evidente a suo dire nello «sfondo dolomitico di colore verde-azzurrino» e «nell'atteggiamento della mano chiusa, che con l'indice teso indica l'unicorno»[11] ricalcando il gesto dell'angelo nella *Vergine delle rocce* del Louvre. Il Menotti inoltre identificava la donna ritratta con la bellissima Giulia Farnese, sposa a soli quattordici anni di Orsino Orsini, amante non troppo segreta di papa Alessandro VI e sorella di quell'Alessandro Farnese che, grazie anche alla sua intercessione presso il papa spagnolo, il 13 ottobre 1534 salì al soglio pontificio con il nome di Paolo III. «La testa della Farnese», commentava il Menotti, «non immune da ritocchi, è però piacente e abbastanza ben disegnata [...]. Difficile stabilire l'autore del dipinto; questo non appare sincrono, ma eseguito probabilmente al tempo di Paolo III e l'autore, romano o parmigiano, doveva aver molto studiato le opere di Leonardo».[12] Inoltre il collezionista indicava che la tavola era stata acquistata in data imprecisata a Parma: un simile indizio ne attesta dunque la provenienza dall'Emilia Romagna, e nel caso specifico proprio da un'area che, dalla metà del Cinquecento fino al subentrare definitivo dei Borbone nel XVIII secolo, fu dominio esclusivo dei Farnese, casato avente fra i suoi simboli araldici l'unicorno.

Nell'elenco dei quadri offerti da Menotti a Castel Sant'Angelo, l'esemplare in questione fu attribuito in forma dubitativa alla mano di Luca Longhi o di sua figlia Barbara,[13] ma in occasione di un restauro condotto da G. Colalucci nel 1972, una nota attualmente inserita nel *dossier* dell'opera conservato negli archivi del Museo, e probabilmente riconducibile al restauratore stesso, ascri-

veva la tavola ad un «toscano della metà del Cinquecento».[14] L'elenco inventariale manoscritto[15] ne indica invece l'esecuzione nell'ambito della scuola romana del XVI secolo,[16] inserendo fra parentesi il nome del Longhi, con accanto un punto interrogativo. Appare dunque evidente una certa confusione circa il riferimento attributivo all'opera, la cui esistenza è stata ignorata dagli studiosi che si sono occupati di Luca Longhi, tanto che neppure il monografico Catalogo Ragionato di G. Viroli,[17] che segnala anche le opere di dubbia attribuzione ed i riferimenti all'artista già respinti dalla critica, fa cenno al quadro di Roma. La ragione di questo silenzio potrebbe essere in parte ricondotta al contesto essenzialmente regionale in cui, com'è piuttosto normale che avvenga quando si abbia a che fare con un poco risonante pittore di provincia, si sono sviluppate le ricerche relative al maestro ravennate, le quali hanno teso a spaziare di rado al di fuori dell'Emilia Romagna, regione da cui, del resto, lo stesso Longhi probabilmente mai si mosse.[18]

Fig. 5 Barbara Longhi, *Giovane donna con unicorno*. Coll. priv.

Ipotesi attributive e committenza

Dal 1916, anno in cui fu per la prima volta proposto il nome del Longhi quale possibile autore dell'opera, nonostante i dubbi ed i successivi tentativi di ricondurla a contesti diversi, l'attribuzione all'artista non ha trovato credibili alternative ed infatti il quadro è tuttora esposto nel Museo con tale riferimento.

I documenti attestano che Luca Longhi nell'ottobre 1541 fu a Rimini in occasione dell'imminente arrivo di Paolo III,[19] di passaggio in Emilia Romagna, ed è altresì noto che il pontefice, nello stesso anno, sostò anche a Ravenna, dove forse ebbe modo di conoscere il principale artista locale, le cui abilità pittoriche, come riportò l'Armenini, avevano già colpito assai favorevolmente Annibal Caro, che fra il 1539 ed il 1540 aveva soggiornato a Ravenna al seguito dell'allora presidente di Romagna, Giovanni Guidiccioni, di cui proprio Luca Longhi realizzò un perduto ritratto.[20] A partire poi dal 1543 il Caro lavorò come segretario del duca di Parma e Piacenza, Pier Luigi Farnese, dopo la morte del quale (1547) rimase per sedici anni al servizio del cardinale Alessandro Farnese il Giovane, cui offrì, tra le altre cose, erudite consulenze e suggerimenti circa i soggetti da affrescare nel nuovo

palazzo di famiglia edificato a Caprarola, dove le immagini di dama con unicorno sono numerosissime.[21]

Considerato tale contesto, appare dunque altamente probabile che l'artista ravennate, forse grazie proprio alla mediazione dell'illustre segretario farnesiano, possa aver avuto rapporti diretti con uno o più esponenti della potente famiglia romana[22] e con il dotto *entourage* che le era proprio. Va inoltre ricordato che il figlio pittore del Longhi, Francesco, firmò nel 1584 una pala d'altare – probabilmente uno *Sposalizio mistico di santa Caterina con san Giovannino e santa Caterina da Siena*, di cui si conserva attualmente il solo volto della Vergine nella parmense collezione Stuard[23] – per la chiesa domenicana di S. Pietro Martire a Parma: committente del dipinto fu Giovanni Battista Pico da Spoleto, allora segretario del secondo duca di Parma Ottavio Farnese, fratello del cardinale Alessandro il Giovane, entrambi nipoti di Paolo III. Non sembra quindi azzardato ipotizzare che la bottega familiare longhiana abbia intrattenuto rapporti continuativi con l'ambiente farnesiano nel corso dei decenni.

FIG. 6 B. Longhi, *Santa Caterina d'Alessandria*, ca. 1580. Bologna, Pinacoteca Nazionale. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

L'assegnazione della tavola romana all'artista romagnolo, finora fondata esclusivamente su datati e spesso superficiali giudizi di carattere stilistico, trova poi inediti appigli in una *Dama con unicorno* (FIG. 5), attualmente in collezione privata, attribuita a Barbara Longhi.[24] Il dipinto replica persino nelle dimensioni quello di Castel Sant'Angelo ed i tratti somatici del volto della dama, diversi da quelli della presunta Giulia Farnese effigiata nella tavola già Menotti, richiamano la fisionomia della figura femminile che, nei panni di santa Caterina d'Alessandria a mezzobusto ed in veste color senape, si ritrova nelle molteplici versioni simili del soggetto realizzate dalla figlia di Luca, probabilmente come autoritratti (FIG. 6).[25] Inoltre, era prassi tipica della bottega longhiana il riproporre in più esemplari,

spesso con l'inserimento di minime varianti, uno stesso prototipo, che di norma veniva creato dal padre su tavola e successivamente riprodotto dai figli su tela, esattamente come potrebbe essere accaduto anche nel caso di queste due versioni.

Il particolare gesto della mano che indica, di albertiana memoria[26] e presente in entrambi i dipinti, trova il suo prototipo iconografico nei disegni di Leonardo cui si è accennato in apertura. Tuttavia esso potrebbe in questo caso esser stato diffuso grazie all'intervento di Raffaello,[27] che, com'è noto, si dedicò ampiamente a studi leonardeschi, e del resto il fatto che lo stesso Luca Longhi abbia avuto a disposizione raccolte di incisioni tratte da realizzazioni dell'Urbinate e che vi abbia attinto copiando puntualmente i modelli o reinserendoli in composizioni autonome, risulta evidente in diversi suoi lavori.[28]

Dal confronto tra i fogli vinciani e la tavola romana emergono poi alcune incongruenze che rendono probabile l'esistenza di un elemento intermedio, il quale non può essere rappresentato dalla stampa del de' Musi poiché in essa la scena risulta resa in controparte: se infatti sia in Leonardo (FIGG. 2 e 3) che in Agostino Veneziano (FIG. 4) la fanciulla tiene l'unicorno, inginocchiato al suo fianco, al guinzaglio, secondo una tipica rappresentazione allegorica della Castità, nei due lavori di Luca e Barbara Longhi (FIGG. 1 e 5) il giogo non compare più e l'animale poggia a terra gli zoccoli anteriori. Inoltre, la veste indossata dalla donna nell'incisione non corrisponde, come invece avviene nel caso dei due dipinti, a quella dei disegni, mentre la posa delle gambe, coincidente nella coppia di quadri e nel bulino cinquecentesco (ove lo si immaginasse specularmente invertito), è opposta a quella assunta dalla dama di Leonardo nel più rifinito schizzo dell'Ashmolean Museum (FIG. 3). A prescindere quindi dal fatto che l'intervento mediatore possa essere stato davvero quello del Sanzio, tali evidenze sembrerebbero in ogni caso attestare la rielaborazione del soggetto leonardiano per mano di un artista che conosceva, forse in modo diretto, i bozzetti inglesi.

Per quel che infine concerne la committenza, secondo A. M. Pedrocchi[29] l'opera potrebbe essere stata richiesta da Paolo III quale effigie idealizzata, per commemorare *post mortem* la sorella Giulia, alla cui condotta adulterina egli doveva gran parte della sua rapida ascesa. In effetti, se nel disegno di Oxford (FIG. 3), leggibile quale consueta allegoria di Castità, il mansueto unicorno aggiogato orienta verso la fanciulla il suo corno[30] e nell'incisione esso, nonostante sia ben stretto nel laccio che la donna tiene in mano, assume un'aria minacciosa, con la bocca aperta quasi ad emettere un verso di stizza (FIG. 4), nella tavola di Castel Sant'Angelo il candido animale volge il suo sguardo adorante verso la giovane seduta al suo fianco, ma lei, invece di tenerlo a bada per mezzo di una fune, gli appoggia con risolutezza una mano sul collo, quasi volesse delicatamente allontanarlo da sé (FIG. 1). Dunque il quadro potrebbe davvero essere un ritratto idealizzato di Giulia Farnese come allegoria di Castità, nel quale l'unicorno sensuale - forse da leggersi come emblema dell'insana passione che aveva legato una donna sposata addirittura ad un pontefice - viene respinto, mentre l'unicorno araldico, simbolo di purezza,[31] viene indicato quale esempio da seguire.

Volendo tuttavia riconoscere in Luca Longhi l'autore del dipinto, l'ipotesi di una diretta commissione pontificia ad uno sconosciuto pittore di provincia non pare verosimilmente sostenibile; qualora però si accettasse la tradizionale identificazione della fanciulla ritratta con la sorella di Paolo III, andrebbe considerato il fatto che il maestro ravennate, appena diciassettenne alla morte della Farnese, sicuramente non la vide mai in vita e quindi di certo non poté ritrarla in modo diretto. Poiché tuttavia le sembianze della donna nel dipinto sembrano nel complesso rispondenti alla descrizione che il cortigiano Jacopo Dragazio fece in una lettera inviata a Cesare Borgia il 15 luglio 1494, dopo aver visto la giovane Giulia a Pesaro in occasione delle nozze di Lucrezia Borgia con Giovanni Sforza,[32] si potrebbe anche pensare che, nello stesso periodo in cui gli commissionò il proprio ritratto,[33] Alessandro Farnese abbia richiesto al Sanzio anche un'effigie della sorella, allora poco più che trentenne e rappresentata in veste araldico-allegorica,[34] e che quindi il Longhi, come già avvenuto in altre occasioni,[35] si sia semplicemente limitato a riprodurre, intorno alla metà del Cinquecento, un noto dipinto raffaellesco da inserire nella collezione di quadri di un committente privato, forse comunque vicino al casato farnesiano.

Note:

[1] Olio su tavola (132 x 98 cm).

[2] A. E. Popham, *The drawings of Leonardo da Vinci*, New York 1945, p. 18, tavv. 27 e 28.

[3] La tavola, di cui esiste almeno un'ulteriore versione, sempre anonima ma praticamente identica (cfr. Fototeca Zeri, schede 30905 e 30906, busta 0335), è stata ricondotta da Federico Zeri all'ambito raffaellesco e non ha nulla a che fare con i disegni inglesi in quanto la giovane donna ritratta stringe frontalmente a sé un piccolo unicorno di profilo, che le appoggia in grembo le esili zampe anteriori, secondo un'iconografia tipicamente usata nel Quattrocento per le personificazioni allegoriche della Castità.

[4] W. Suida, *Leonardo und sein Kreis*, München 1929, tavv. 44 e 45.

[5] La somiglianza fra il volto della fanciulla nello schizzo di Oxford e quello della presunta Ginevra de' Benci nel celeberrimo ritratto della National Gallery of Art di Washington, ha indotto a identificare i bozzetti in questione quali prove preparatorie per il *verso* della tavola americana. Cfr. C. Carnesecchi, *II ritratto Leonardesco di Ginevra de' Benci*, in "Rivista d'Arte", VI, 1909, pp. 281-296; O. Sirén, *Some early drawings by Leonardo da Vinci*, in "The Print Collector's Quarterly", 4, 1914, p. 215; J. Walker, *Ginevra de' Benci by Leonardo da Vinci*, in *National Gallery of Art. Report and studies in the history of art*, Washington 1967, pp. 1-38; D. A. Brown, *Ginevra de' Benci*, e *Lady with a unicorn*, in D. A. Brown (a cura di), *Virtue & Beauty: Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women*, cat. della mostra (Washington, National Gallery of Art, 30 settembre 2001 - 6 gennaio 2002), Washington 2001, pp. 142-47 e 150-153; Á. Szakolczai, *Sociology, Religion and Grace. A Quest for the Renaissance*, Abingdon - New York 2007, pp. 179-180.

[6] *The works of Marcantonio Raimondi and of his school*, in K. Oberhuber (a cura di), *The illustrated Bartsch*, New York 1978, vol. 27, part 2, pp. 68-69; secondo J. D. Passavant, *Le peintre-graveur*, Leipsic 1864, tomo 6, p. 58, l'incisione deriverebbe invece da un modello lombardo, che l'autore ipotizza essere di Bernardino Luini.

[7] Il quadro è stato oggetto di accenni isolati e trattazioni sommarie inserite per lo più in cataloghi di mostre; si vedano ad esempio C. Alfano, L. Andalò, F. V. Garín Llombart (a cura di), *I Borgia. L'arte del potere*, cat. della mostra (Roma, Palazzo Ruspoli, 3 ottobre 2002 - 23 febbraio 2003), Milano 2002, pp. 134-136; F. I. Nucciarelli (a cura di), *Pinturicchio: il Bambin Gesù delle mani*, cat. della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 19 luglio-9 settembre 2007), Perugia 2007, p. 67.

[8] *Museo Nazionale di Castel S. Angelo - Roma. La quadreria*, Roma 1979, pp. 22, 27.

[9] Scheda OA 12/00111713; inv. III/51. Nei primi mesi del 2012, in occasione del riallestimento delle sale di Castello conseguente ad alcuni interventi di restauro compiuti sugli affreschi, sono state pubblicate sul sito internet del Museo brevi note relative alle opere più importanti della collezione, fra cui compare anche la *Giovane donna con unicorno* longhiana (http://castelsantangelo.beniculturali.it/index.php?it/174/luca-longhi-giovane-donna-con-unicorno).

[10] Per ulteriori dettagli e per la biografia di Carlo Menotti, influente costruttore che fece fortuna durante il governo di Francesco Crispi, cfr. *Carlo Menotti e la sua dimora: un esempio di stile per Roma Capitale*, Roma 1988.

[11] M. Menotti, *I Borgia: storia e iconografia*, Roma 1917, pp. 213-214; nell'immagine pubblicata nel volume il quadro si presenta diverso da com'è attualmente, sia nelle dimensioni, di poco maggiori, che nel volto della fanciulla, probabilmente ritoccato.

[12] *Ibidem*.

[13] Fu Federico Hermanin, allora Soprintendente alle Gallerie e alle opere d'arte medievali e moderne della Provincia di Roma, a raccogliere la donazione Menotti prima di assegnarla alla sede di Castel Sant'Angelo, motivo per cui si deve forse proprio a lui il primissimo riferimento attributivo. Nell'elenco relativo alla donazione, in corrispondenza del lotto numero 9, si legge infatti: «Giulia Farnese (?) ritratto assegnato alla scuola romana o parmiggiana [*sic*] (veramente rappresenta la castità con l'unicorno). Vi si vedono caratteri che possono indicare Luca o Barbara Longhi. È in tavola (dim. 1,35 x 0,97)».

[14] Una successiva precisazione, aggiunta a penna sul foglio battuto a macchina, riferisce il dipinto ad un anonimo lombardo.

[15] Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, Registro di carico III, n. 51.

[16] Tale sembra essere anche la posizione di K. Herrmann Fiore, *Perin del Vaga, Giovanni da Udine e Marcello Venusti. Studi di storia dell'arte in occasione del restauro*, in K. Herrmann Fiore (a cura di), *Perin del Vaga, Giovanni da Udine, Marcello Venusti. Madonne in Galleria Borghese. Studi e restauro*, Roma 2008, pp. 42-43.

[17] G. Viroli, *I Longhi. Luca, Francesco, Barbara: pittori ravennati (sec. XVI-XVII)*, Ravenna 2000.

[18] «Maestro Luca de' Longhi, ravignano, uomo di natura buono, quieto e studioso, ha fatto nella sua patria Ravenna, e per di fuori, molte tavole a olio e ritratti di naturale bellissimi […]. E per vero dire, se maestro Luca fusse uscito di Ravenna, dove si è stato sempre e sta con la sua famiglia, essendo assiduo e molto diligente e di bel giudizio, sarebbe riuscito rarissimo» (cfr. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*,

Firenze 1568, a cura di L. e C. L. Ragghianti, Milano 1978, vol. IV, pp. 496-497).

[19] Longhi, assieme ai pittori faentini Giacomo Bertucci (detto Giacomazzo da Faenza) e Giulio Tonducci, partecipò ai lavori di abbellimento della città di Rimini in occasione della visita del papa, che il 19 ottobre 1541 raggiunse anche Ravenna; l'8 ottobre di quell'anno è attestato un pagamento «*A M. Lucha dipentor per fare l'arme del papa sopra la porta della chamera et arme in carta L. 6*»; il 22 marzo 1543 invece lo stesso Longhi nominò il collega Giacomazzo suo vice nella riscossione di ulteriori pagamenti dovuti a seguito dei lavori riminesi: «*Ravenne in ecclesia chatedrali. Magister Lucas filius magistri Francisci de Lunghis pictor civis Ravenne constituit suum procuratorem magistrum Iacobatium pictorem faventinum absentem ad extigendum ratam mercedis ei tangentem ob opera per eum prestitia in pingendo in civitate Arimini propter adventum S. D. Pauli pape III a dicta comunitate vel ab eius agentibus, etc.*» (cfr. S. Bernicoli, *Arte e artisti in Ravenna*, in "Felix Ravenna", 6, 1912, pp. 231-232). Si veda anche S. Tumidei, *La visibile autorità: materiali per l'immagine del Legato a latere in Romagna*, in *La legazione di Romagna e i suoi archivi. Secoli XVI-XVIII*, Cesena 2006, p. 115.

[20] «Essendo [Longhi] venuto a notitia d'Annibal Caro, segretario di Mons. Gio. Guidiccione, allhora Presidente di Romagna, il Caro come giudicioso l'introdusse à Monsig. e lo fece ritrarre con molta lode del giudicio del Segretario et dell'arte del Pittore, onde non fu meraviglia se Michel Ang. Buonaroti in Roma lo laudasse, e predicasse per meraviglioso» (cfr. G. B. Armenini, *De' veri precetti della Pittura*, Ravenna 1587, a cura di M. Gorreri, Torino 1988, pp. 217-218).

[21] Sull'argomento si veda C. Robertson, *Annibal Caro as iconographer: sources and method*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XLV, 1982, pp. 160-181.

[22] A testimonianza di ciò potrebbe esser preso il *Ritratto del cardinale Alessandro Farnese il Giovane*, assegnato a Luca Longhi da A. Pigler, *Zur Bildniskunst von Luca Longhi*, in "Pantheon", XV, 1935, pp. 120-124; come segnalato dalla stessa A. Ghidoli nella scheda museale relativa alla *Giovane donna con unicorno* (cfr. nota 9), si riscontra una discreta vicinanza stilistica tra il ritratto del cardinale ed il dipinto romano, sopratutto per quanto riguarda la resa pittorica dei dettagli dei volti.

[23] Cfr. A. Cadoppi, *La Cappella della famiglia Pico e un quadro del ravennate Francesco Longhi nell'ex chiesa di San Pietro Martire*, in "Aurea Parma", XCI, 2007, pp. 275-304; A. Tambini, *Modelli, repliche e inediti nella pittura di Luca, Francesco, Barbara Longhi*, in "Romagna arte e storia", XXVIII, 82, 2008, pp. 29-30.

[24] Olio su tela (131,5 x 96,5 cm; cfr. Porro & C., *Dipinti antichi*, Milano, Palazzo dei Giureconsulti, 9 novembre 2005, lotto 306). I tentativi di contattare la casa d'aste Porro & C. per ricevere informazioni sul dipinto si sono rivelati vani, mentre fondamentale è stato il contatto con la Monte Carlo Art Gallery di Milano, che ha acquisito la tela quasi certamente in un momento successivo all'asta Porro; grazie alla gentilezza di G. Vecchio, cui va il mio ringraziamento, ho infatti preso visione dell'*expertise* redatta dal prof. U. Ruggeri, il quale assegna la tela a Barbara Longhi a conferma dell'ipotesi da me autonomamente formulata, che collega direttamente l'opera in questione con l'esemplare conservato a Castel Sant'Angelo.

[25] Si considerino fra tutti la *Santa Caterina* della Pinacoteca Nazionale di Bologna e quella del Museo Nazionale d'Arte di Bucarest; cfr. Viroli, *cit.* (nota 17), pp. 194-95 e 197-98.

[26] «E piacemi sia nella storia chi ammonisca e insegni a noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere, o con viso cruccioso e con gli occhi turbati minacci che niuno verso loro vada, o dimostri qualche pericolo o cosa ivi meravigliosa, o te inviti a piagnere con loro insieme o a ridere» (cfr. L. B. Alberti, *De Pictura*, Firenze 1436, a cura di C. Grayson, Roma-Bari 1975, libro II, p. 72). Tale gesto è riutilizzato da Luca Longhi in opere degli anni Cinquanta e Sessanta, dunque presumibilmente successive alla tavola di Castel Sant'Angelo, come il *Martirio di sant'Ursicino* (1559; Ravenna, Pinacoteca Comunale) ed il firmato *Ritratto di Girolamo Rossi* (1567; Ravenna, Pinacoteca Comunale), nel quale le maniche della camicia del medico ravennate sono decorate - come avviene in più di un lavoro longhiano - con un'attenzione al tessuto che ricorda quella riservata agli arabeschi perlacei che adornano il manto bianco della dama di Castel Sant'Angelo (cfr. Viroli, *cit.* [nota 17], pp. 62, 78).

[27] Questa fu già l'ipotesi di A. Bartsch (cfr. nota 6).

[28] Si confrontino la tavola con le *Sante Agata, Caterina e Cecilia* (Ravenna, S. Agata) con l'*Estasi di santa Cecilia* di Raffaello (Bologna, Pinacoteca Nazionale); la posa della *Venere* e della *Cleopatra* longhiane, entrambe in collezione privata, con quella della *Fortezza* nella serie delle *Virtù* di Marcantonio Raimondi (Londra, British Museum); infine la ripresa della *Fede*, sempre dalla serie raimondiana delle *Virtù*, nella *Sant'Agata visitata in carcere da san Pietro* (Ravenna, S. Maria Maggiore). A Longhi sono poi attribuite due copie integrali da Raffaello: una dispersa *Madonna del Divino Amore*, il cui originale raffaellesco, realizzato probabilmente per Lionello da Carpi, fu acquistato nel 1564 proprio dal cardinale Alessandro Farnese, ed una *Madonna dei garofani* attualmente in collezione Badeschi a Città di Castello (cfr. Viroli, *cit.* [nota 17], pp. 51, 72, 79, 81, 82, 230).

[29] Cfr. A. M. Pedrocchi in Alfano, Andalò, Garín Llombart (a cura di), *cit.* (nota 7), pp. 134-136.

[30] Chiaro simbolo fallico, a riprova della sua indole fe-

roce e sensuale, che solo una vergine era in grado di placare; cfr. L. Morini (a cura di), *Bestiari Medievali*, Torino 1996, p. 38.

[31] Sono simboli di purezza anche le perle che cingono il capo della giovane, assenti sia in Leonardo che in Agostino Veneziano; cfr. J. C. Cooper, *Enciclopedia illustrata dei simboli*, Padova 1987, p. 223 (ed. or. London 1982); S. Macioce (a cura di), *Ori nell'arte. Per una storia del potere segreto delle gemme*, Roma 2007, p. 69.

[32] «[...] *color fuscus et niger oculus et rotunda facies, et quidam ardor ornant Julliam*» (Archivio Segreto Vaticano, AA. Arm. I-XVIII, 5021, f. 5v e r; cfr. M. Bellonci, *Lucrezia Borgia: la sua vita e i suoi tempi*, Milano 1960 [ed. or. Milano 1939], p. 532).

[33] Il ritratto, menzionato negli inventari farnesiani ed attualmente conservato a Capodimonte, è databile al 1509-1511 ca., poco dopo la nomina del Farnese a vescovo di Parma (1509), che diede inizio alla sua ascesa al trono di Pietro; cfr. G. Bertini, *La galleria del duca di Parma*, Parma 1987, p. 183.

[34] Sull'incisione di Agostino Veneziano è apposta la data 1516, dunque il modello da cui fu tratta deve essere stato necessariamente anteriore o coevo a tale anno; inoltre è possibile che Alessandro, in gioventù allievo a Firenze di Demetrio Calcondila ed assiduo frequentatore della corte medicea, conoscesse i disegni vinciani e possa averne quindi in qualche modo indirizzato il riutilizzo. Sulla formazione umanistica del giovane Farnese si vedano G. Drei, *I Farnese. Grandezza e decadenza di una dinastia italiana*, Roma 1954, p. 10; M. Fagiolo (a cura di), *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, in *Biblioteca internazionale di cultura*, Roma 1985, vol. XVII, p. 63.

[35] Cfr. nota 28.

Compendio

Sulla base di confronti iconografici che legano tra loro alcuni disegni di Leonardo da Vinci, un'incisione cinquecentesca firmata da Agostino Veneziano ed il dipinto conservato a Castel Sant'Angelo, da sempre attribuito al pittore ravennate Luca Longhi (1507-1580) e per tradizione identificato come un ritratto allegorico della sorella di papa Paolo III, Giulia Farnese, il saggio tenta di ripercorrere le vicende storiche legate alla committenza e all'ideazione del misterioso quadro, del quale si presenta un'inedita copia su tela attribuita a Barbara Longhi, figlia dell'artista.